




# Танцевальный Олимп имени Чехова

Чеховский фестиваль, в названии которого уже кроется глубинно-содержательное междустрочие, – значимое московское мероприятие, где танцу принадлежит большое и почетное место. Чрезвычайно интересной была программа этого года, в которой участвовали труппы из Великобритании, Франции, Израиля, Тайваня и Испании.

Александр ФИРЕР



## Координаты Вселенной Гиллем

Имя номер один афиши, которое у всех на устах, – Сильви Гиллем. Это третий визит французской знаменитости в Москву. Гиллем – выдающаяся балерина, создавшая свою систему танцевальных координат в конце XX столетия, и по сей день остается недостижимой вершиной. Ей подвластны и эфирная легкость в танце, и леденящий металлический блеск деконструкций, и рафинированная элегантность. А такой физики и пропорций, как у нее, нет в мире ни у одной балерины. Известный французский журналист Жан-Фредерик Сомон точно сказал о ней: «Если танец имеет смысл, так это именно с Сильви Гиллем. Она уникальная и единственная сегодня балерина-ассолюта». Ей подражают современные балерины, азартно черпая ценное в ее творчестве.

О «говорящих» и совершенных ногах и полулунных стопах Гиллем, о ее растяжках «six o'clock» сложены оды. Блистательно исполняя классику, она успешно объединяла ее в своем творчестве с современными опусами. Сильви всегда стремилась к новому, к плодотворной работе с мэтрами современного танца и молодыми хореографами. Нуреев запустил ее на звездную орбиту, предложив в 1980-е годы начинающему Уильяму Форсайту поставить балет на юную Гиллем. Премьера «In the Middle, Somewhat Elevated» стала не только креативным событием в истории танца, но и прочно расшири-

ла балеринский репертуар, открыла уникальные возможности Гиллем тонко чувствовать современность в танце и точно интерпретировать стиль хореографа.

Сама решив закончить блистательную карьеру классической танцовщицы, еще будучи в прекрасной форме, Гиллем сегодня отдается современному танцу, ежегодно представляя новые программы. Ее харизматичность магнетически воздействует, а уникальный физический аппарат позволяет ей исполнять и пластически реализовывать самые невероятные идеи.

В нынешнюю программу Гиллем «За 6000 миль» (ее любимый маршрут от Лондона до Японии) включены опусы трех самых знаменитых и самобытных из ныне здравствующих хореографов современного танца – Иржи Килиана, Матса Эка и Уильяма Форсайта.

В пластическом ребусе «27'52"» (столько по времени первоначально длился номер, сокращенный до 14'10") Иржи Килиан под музыку Дирка Хобриха (на две темы Густава Малера) рассуждает о бренности сущего в суетной метафизике чувств, пошагово запрограммированных в перфокартах «механического пианино» жизни. Мужчина на грани нервного срыва, мятущийся в лабиринте психологических рефлексий, импульсивно и серповидно вращается, перебрасывает ноги через танцовщицу, экспрессивно поднимает ее за бедро или заставляет скользить выставленной ногой вперед. Эта канва данс-транса будто отголосок глубинной истерии измотанной души. «Мне не хватает тебя», – звучит как рефрен на протяжении спектакля. В конвульсивных изломах рук мужчина и женщина (Орели Кайла и Лукаш Тимулак) под дробную тремоляцию ударных извечно выясняют отношения, доходя до «рукоприкладства».

▲ «Спящая красавица» Мэтью Боурна

◀ Сильви Гиллем. «Вуе»

► «Песня задумчивого созерцания» Лин Ли-Чен

Исполнители Орели Кайла (во втором составе – Наташа Новотна) и Лукаш Тимулак в разные годы работали в Нидерландском театре танца и хореографию Килиана знают не по наслышке. Более того, они образцовые интерпретаторы. Однако Кайла и более энергичная Новотна создали несколько разные образы и по-своему подчеркнули хореографию Килиана, расставив отличные смысловые акценты.

### «Превозмогая обожанье, я наблюдал, боготворя...»

Уже от одних имен «титанов» Эк – Гиллем – Бетховен, увиденных в буклете, может произойти выплеск адреналина. Творчество хореографа Матса Эка сияет солнцем и праздничным ликованием жизни даже в работах с трагическим сюжетом. Монолог «Vue» – отнюдь не прощание с публикой и тем более со сценой. Напротив, динамичный номер демонстрирует прекрасную форму Сильви, и вернее будет «Vue» перевести как «До скорых встреч!» (сама Гиллем шутит, что можно назвать и «Чао»). Эк и Гиллем хореографируют о том, что с возрастом у балерины изменяются физические возможности в классике, зато танцевальная суть о-го-го как остается, преумножительное расцветая выдержанным мастерством и душевным багажом.

Благодаря влитоуму творческому союзу Эк – Гиллем эверестные философские высоты бетховенского пианизма предстали неожиданной гранью как шквалоподобный рэгтайм. С веселой косичкой, челкой, свисающими по овалу щек прядями волос Сильви в неистовом ощущении полета рассекает воздух невероятными за 220 градусов шпагатными прыжками с натянутыми стрелой стопами. Выбросы ног и рук, как выстреливающие протуберанцы на солнце, «страусиные» кивания головой и корпусом, «крабы» прошагивания по сцене, согнувшись и касаясь ладонями пола, сменяются активированием пальцем третьего глаза, внимательно-застывшим всматриванием вдаль, как в судьбу, пристальным чтением своих ладоней, хранящих таинство линий жизни. Ее просветленное лицо и глаза устремлены в будущее: с места она легко взлетает в длительный прыжок, резко обрывающий фразы, облаченные вопрошающей пластичностью ее точных арабесков и аттитудов. Сильви стучит кулаком в невидимую дверь, стихийно ловя перехваченное дыхание, хватается обеими руками за грудь, согбенно «ковыляет» в чарльстоне.

Партнером ее является дверь-экран – манящий проемный вход в машину времени, куда не требуется золотой ключик, просто достаточно вступить внутрь экрана, как в «Пурпурной розе Каира». На экране появляется двойник-отражение Гиллем, с которым она ведет тревожно-безмолвный диалог о пугающей временной неизвестности. Сначала мы видим ее огромный глаз, затем проявляется ее лицо, потом над дверным проемом возникает голова, и артистка падает. Затем она появляется из экрана-двери, но будет с ним взаимодействовать на протяжении всего спектакля. То в проеме окажется собака как метафора верности, то вестником времени появится человек, глядящий пристально на часы, а то промелькнут среди разновозрастной толпы лица друзья, к которым Сильви в конце концов уходит.

В начале спектакля Гиллем пластически выглядит чужаковато в семяющих ироничных движениях, хорошо знакомых поклонникам Эка. Но рефлексии в сторону: летят прочь теплая кофта, носки и туфли, и начинается куражный аллегро-монолог, который хочется назвать «Как и прежде». Демонстрируются захватывающе красивые подъемы ее стоп (в рондах, в дифилировании на полупальцах, лежа на спине, в низких полу-шпагатах), «расцветающие» в высоких

воздушно-парящих прыжках, экзовские четвереньки и колесо через стойку на руках, пластический спектр от весомых бытовизмов до виртуозно вплетенных классических па. Ее стойки на голове прочитываются как неумное стремление перевернуть все с ног на голову: это ее путь к свободе в жизни и в творчестве. И все это под музыку Бетховена (его последняя фортепианная соната в исполнении Иво Погорелича)! Филигранно жонглируя серьезностью, Гиллем в финале уходит в зазеркалье экрана, кажется, что, как и соотечественник Эка Карлсон, она обещает вернуться... Но по какую сторону зазеркалье? Может быть, все, что мы видели, была лишь репетиция, а выход для зрителя – по ту сторону двери...

Опус Форсайта «Rearray» (музыка Дэвида Морроу) – некий парфраз на лексические приемы «In the Middle» (поставленного когда-то на молодую Гиллем и деконструктивно перевернувшего представление о возможностях современного танца). В своих вариациях «на тему» мэтр делает акцент на залигованности танцевальной фразировки, кантилене острой геометрии хореографического рисунка. Гаснущий свет дробит номер на сюиту дуэтов и сольных вариаций, в которых Гиллем выступила со своим давним партнером из Парижской Оперы любимцем москвичей Николая Лё Ришем. Атональным всхлипом струнных, какофоничным «ёрзаньям» электронной музыки пластически точно вторят тела танцовщиков, разрисовывающих пространство лекалами четко выстроенного хаоса. Эта неожиданная и нетипичная для Форсайта «румба», несмотря на вариационную дробность, впечатляет сквозной завершенностью хореографической конструкции. И в этом большая заслуга и блистательных интерпретаторов.

Восьмиголосная fuga ног и рук героев Гиллем и Лё Риша контрапунктно выстроена в форме доверительного разговора, проникнутого искренним удивлением от осознания позиций своих тел в пространстве в каждый очередной момент времени. И в нем умопомрачительно красивы и органичны фирменные гиллемовские арабески, аттитуды, вертикальный луч поднятой ноги. Персонифицировано-эмоциональный рисунок траектории рук и кистей, пальцевые путешествия по телесным рельефам, острое сгибание ног, авантюрная проверка затычного баланса, – все это напоминает приливно-отливные притяжения-отталкивания в невесомоподобной лексике дуэта. Одетые в футболки и серые репетиционные штаны, а Сильви – с лентой на голове, кажется, они просто импровизируют в классе (вместе и поодиночке), находясь в поиске танцевальной истины эмпирическим путем. Одно па инициирует другое или гасит его, их взаимов-





лияние развивается и трансформируется. Обильные и щедрые по наполнению движения рождают реплики немногословной вдумчивой пластической беседы мужчины и женщины. Вырубки света меняют историю – тут только подключай воображение!

Лё Риш, безусловно, – ярчайший артист нашего времени, достойный партнер Сильви Гиллем. Сама она воспринимается сегодня на сцене не только как идол или «священное чудовище» танц-театра, но и как актуальное театральное чудо, магически приковывающее внимание непостижимостью своего дарования, ультрасовременностью мировоззрения и видения танца. Гиллем ошеломительно понятна: ее искусство не требует от публики специальной подготовки и богатого танцевального опыта. Гиллем просто «сносит крышу» зрителю, покаясь исключительным обаянием и абсолютным своим искусством.

### Тайваньские медитации и сны о Японии

Компания «Legend Lin Dance Theatre» привезла на фестиваль «Песню задумчивого созерцания» в хореографии и на музыку ху-друка труппы Лин Ли-Чен, которую почитают как национальное достояние и гордость Тайваня. Гастрольный спектакль (вслед за ранее созданными «Зеркалами жизни» и «Гимном отцветшим цветам») – финальный в трилогии Лин, которую она посвятила Небесам, Земле и Человеку.

Ее эстетский ритуальный спектакль «Песня задумчивого созерцания», обращенный к чувствам, душе, интуиции и блестяще исполненный артистами, представляет завораживающую медитационную фреску восточного созерцания и философии о том, как «проходит жизнь человека без границ и вне национальностей, как в разные периоды жизни люди подвергаются различным испытаниям». В спектакле в полной гармонии слиты Природа и Человек.

Главная тема – река, она источник жизни (на сцене река «свисает» огромным голубым полотном с колосников). Тут живет племя орла, где два брата Само и Яки, призванные охранять камни-духи прошлого, влюбляются в девушку Белую птицу. Но их счастье невозможно: Белая птица – и дух реки, и божество, и олицетворение чистоты.

Под удары гонга одна картина спектакля сменяет другую: «Давние времена», «Отражения на воде», «Слушая биения», «Интимная встреча», «Разочарование», «Проходя сквозь Зеркало», «Вне созерцания». Населенное воинами-птицами с огромными фазаными перьями на голове, мраморными красавицами с драконьими или орлиными когтями, «сиренами», сборщиками риса, повествование медленно течет, подобно мудрой восточной реке времени. Гармония криков, перкуссия длинных ногтей, дробь ударных, вращения посохов-копий, мерцание свечей и клубы дыма растворяются в зата-



енной архитектонике самопознания человека в его неразрывной связи с природой, животным миром, со своими корнями, духами предков, ритуальными обрядами. Женские и мужские тела освобождены от социальных условностей и табу.

Высвечивающиеся софитами полоски света на сцене создают иллюзию многослойного действия в бесконечности времени, где под звуки поющей сирены (блистательная Хсу Чин-Чуень) «послойно» медленно движутся женщины с сосудами-чашками и метелками риса. Под стук барабанов-бочек происходит с истощными криками жестокий агрессивный поединок воинов Само и Яки (а может, человек борется со своим вторым «я», со своим отражением). Голову каждого украшают по два метровых фазаньих пера, в руках бойцов – огромные палки-орудия. Польшающее над сценой алое полотно саваном накрывает всех.

В любовном чувственном дуэте воина с мраморной красавицей (Белой птицей) их руки переплетаются как длинные шеи фламинго. (Бледная девушка казалась духом умершей возлюбленной.) Их



- ▲ «Девять песен». Тирания Бога Солнца
- ◀ «Девять песен». Богиня Реки в ожидании прошлого
- ▶ «Шо-бо-ген-зо» Жозефа Наджа

тела, сливающиеся воедино, окружены ритуальной группой музыкантов с бамбуковыми ударными. Изогнувшись дугой, обнаженная девушка ведет медлительный монолог лишь «конвульсиями» пальцев, играя длинными ногтями.

В этом красивом тягучем спектакле, полном переливов цвета и звука, обрядовости и дальневосточной религиозной знаковости, артисты движутся так медленно и по разным направлениям, что пока следишь за одними, совершенно из поля зрения исчезают другие, а потому наплывы картинок, вдруг появляющихся и незаметно исчезающих, воспринимаются как чудо. И хотя сам спектакль все же больше иллюстрирует сюжет, визуальный ряд с необычными костюмами и тонко поставленным светом завораживает. Красота шоу и зрелищность несколько «забывают» притязания на обобщения. Но образная поэтичность и ускользающая красота медитации этого опуса преображает способность постижения прекрасного.

Другая известная труппа из Тайваня – Театр танца «Cloud Gate» («Небесные врата») – показала «Девять песен» на этническую музыку Тайваня и традиционную музыку Азии в хореографии Лин Хвай-Мина. На создание опуса постановщика вдохновила поэма 2000-летней давности китайского поэта Цюй Юаня.

Танцевальное грандиозное сочинение с обилием визуальных и сценических эффектов – некий азиатский вариант альтернативной «Весны священной». «Избранница» в красном и «жрец» (Бог Солнца) в маске заключены внутри кружасьего хора танцовщиков с гибкими бамбуковыми тростями. Обнаженные до бандажей мужчины в масках зловеще заклинаяют утробными голосами.

Испокон веков люди поклонялись божествам и сегодня продолжают молиться, но современные боги жестоки, бесконечно далеки и не спускаются к людям. Более того, они проявляют даже акты насилия (и в спектакле это экспонируется сценой произвола Бога Солнца с женщиной-шаманом). Люди и небесный мир манипулируют друг другом, боги управляют людьми как марионетками. В опусе Лин Хвай-Мина прослеживается замкнутая цепь контроля: две огромные куклы диктуют волю богам, те – шаманам, шаманы – людям, которые, в свою очередь, грубо влияют друг на друга.

Действо разворачивается по двум направлениям: с одной стороны, это боги, шаманы и вереница ритуалов, с другой – современные люди, погружающиеся в магическую веру и порой вторгающиеся в обряды прошлого. Но эти же самые люди живут-то в наше время и им хорошо знакомы войны, смерти и насилие. Все эти линии переплетаются. А соединяет их герой, путешествующий на велосипеде с чемоданчиком сквозь пространство спектакля.

Сюжет разворачивается подобно длинному китайскому рисовому свитку живописи и каллиграфии: люди в чиновничьих костюмах, этнические образы, маски, велосипеды, флаги, горящие огни свечей мелькают в океане полуобнаженной плоти. Общинные церемониальные танцы, сопровождающиеся хоровым пением, изобилующие гармоничной ходьбой и ритмичным топанием, с вкраплением современной хореографии передают самобытную жизненную философию жителей Тайваня, их отношение к судьбе, смерти, духовности. Переключки с нынешними жизненными реалиями превращает тайные иероглифы во вневременной контекст художественной актуальности.

Технически изощренные движения артистов (отличающихся отточенным исполнением), яркое многоцветие их костюмов, масок и другой художественной атрибутики – составляющие блестящего театрализованного представления. Оно подается как завораживающая сюита перетекающих одна в другую картин-этидов, объединенных атмосферной интонацией сакрального растворения в

происходящем. Танцовщик полунагой в бородастой косматой маске (Бог Судьбы) кружит на плечах идентично «наряженного», а вокруг ритуально изгибаются голые тела кордебалета под низкий гомон шепотов и криков, стонов и рыков. Лейтмотивно просматривается история девушки (Богиня Реки). Ее в белой маске и в длинной фате, как река, проносят на плечах в носилках через всю сцену. В руках – ветвь белых цветов. В мечтательном ожидании героини под пенью птиц читается ее прошлое.

Божество в квадратной маске (Бог Облаков) шагает, словно по воздуху, по плечам статистов, балансируя, как на весах. Кто-то движется, крадущимся зверьком, взлетает как птица, колесом пересекает сцену. В медитационном монологе танцовщик в стрингах (Дух Гор) прыгает как лягушка, передвигается на четвереньках, будто Маугли, еще и кричит отчаянно. Это диво дивное помещено в плену метафизического тумана, сквозь который «бороздит» сцену знаменосец на роликах с развевающимся белым флагом-полотнищем, а спасаясь от погони, проносятся с «крушением» «похитители велосипедов», бешено вращая педалями.

Многообразно вплетенный в изобразительную ткань спектакля лотос, цветущий в трех стихиях – в воде, на земле и в воздухе, – символизирует прошлое, будущее и настоящее, интеллектуальный, духовный и материальный мир человека. Мистические сцены сменяются в спектакле современными, когда толпы людей гибнут, падая подкошенными. Всем жертвам посвящен финал, в котором под разлив щебетаний и песнопений зажигаются мириады свечей (800!), как ковром устилающих бесконечный путь – шествие к звездному небу, к нирване. Эта процессия огней напоминает безбрежно за горизонт текущую реку, чьи воды потаенно мерцают в лучах заката или в отражающем сиянии полной луны. В мистериальной образности «Девяти песен» можно плодотворно черпать неиссякаемые впечатления от знакомства с неведомым миром Востока.

Неутомимый сочинитель Жозеф Надж (руководитель Национального хореографического центра Орлеана, Франция) представил спектакль «Sho-bo-gen-zo» («Истинный закон, сокровенный взгляд» по названию основного труда Учителя Догэна, японского мыслителя XIII века). В сопровождении танцовщицы Сесиль Луайе, Жюль Леандр (контрабасист) и Аюша Селевени (саксофонист и полиинструменталист) Надж дает свой личный прояпонский парафразный этюд о субстанционном представлении, что такое японская культура. Этот опус – некая духовная практика Наджа. Его метод несуетного художественного мышления пространственно связан с черным мини-занавесом (или мини-кулисами), таящим страх, неопределенность, таинство. Созерцательность отсылает нас к дзену, но объемная пластичность и абсурдность жестов вполне могли бы соотноситься с любым другим этносом. По версии Наджа, видимо, в этом сюрреалистическом пластически-музыкальном сочинении заключен глубокий





смысл: тут сочетаются покой и сумбур, радость и смятение, сомнения и убежденность, мир и катаклизмы в душе художника.

В спектакле немолодая пара в черных костюмах (сперва маскарадно появляющаяся как самурай в доспехах и оннагата в белой маске) выкручивает свои тела, руки и ноги, хаотично двигаясь, отмахиваясь от чего-то и катаясь по полу на маленьком пяточке перед черным занавесом миниатюрного кукольного театра. Есть в спектакле и иные эпизоды: воительница с юдифьевским взглядом гильотинирует ногой горловую чакру поверженного, лишая его сил. А то (в сцене пьянящего обладания стульями, когда артисты трубят в ножку стула, как в рог) персонажи достигают просветленного блаженства в миг, балансирующий между состояниями господства и подчинения.

Как и все спектакли Наджа, тягучий и мрачный «Sho-bo-gen-zo» разделит зрителей на два лагеря: восторженно принявших этот опус (им нравится необычность, философичность и закодированность) и скептиков, подвергших его критике, которым не хватает хореографического материала, а идеи кажутся надуманными и унылыми.

## Неспящие вампиры Боурна

Британский хореограф и театральный постановщик Мэтью Боурн сделал громкое имя в искусстве, заново «переписав» классические балеты, создав креативные танц-спектакли – жесткие, иногда шокирующие физиологической откровенностью художественных приемов, но неизменно новаторские по духу и режиссерскому прочтению.

В молодые годы Боурн коллекционировал автографы знаменитостей, карауля их у артистических подъездов. По-видимому, параллельно он точно подмечал важные психологические штрихи и детали «ярморочно-тщеславной» и «человечески комедийной» многогранности людей искусства, изучал изнаночную сторону славы и успеха. Полученный багаж позволяет ему художественно убедительно представлять с невероятной эмоциональной силой воздействия свое видение природы одиночества, агрессии, страха, желаний, создавая кинематографически образные спектакли, сцементированные аспектами сексуальных проявлений и фрейдистских комплексов.

«Спящая красавица», решенная в готическом ключе, завершает боурновскую трилогию балетов Чайковского. Хореографу близки темы зыбкой умозрительности идеальных стандартов. В «Спящей красавице» он рассматривает метафизическую относи-



тельность категории времени и пространства, их ирреальное родство и «кинетическое» перетекание одного в другое. Боурн покерно тасует критерии добра и зла, населяя спектакль «готами» с крыльями белых и черных ангелов. Истинной и не подлежащей сомнению у Боурна остается только любовь.

Мэтью Боурн возглавляет рейтинг оригиналов современного танц-театра. Он наделен даром снапейски-конъюнктурной интуиции художника, чутко и четко знающего эстетику вкусового восприятия сегодняшней публики, нюансы ментальности потребителей зрелищной продукции. Вампучной условности принцев Боурн в своей «Спящей красавице» предпочел актуальную востребованность триллерно-вампирических образов, назвав свою работу готическим романсом.

В результате сюжетных метаморфоз Фею Сирени заменяет Граф Сирень, а феи (Канареек, Виолант, Крошек, Кандид, Флер де Фарин), имеющие у Петипа и у Боурна свои вариации, становятся свитой Графа и одновременно колоритной популяцией дружественных Авроре вампиров, наделенных белыми крылышками и сумеречным макияжем черных глазниц. Не дожившая в изгнании до совершеннолетия Аврора фея Карабос передает бразды мщения сыну Карадоку, неотразимому брюнету «аленделоновского» типа. Карадок с мамашей и вовсе принадлежали к «секте» адептов черной мессы, преследующей целью подвергнуть Аврору кровавому жертвоприношению после укула шипом черной розы (и после последующего через 100 лет пробуждения). Эти зловещие силы имеют огромные (просто врубелевские) крылья черных демонов смерти. Место Принца Дезире занимает садовник Лео, искренне любящий Аврору и являющийся специалистом по розам.

Действо начинается в 1890-м, в год создания Мариусом Петипа «Спящей красавицы». Аврора – младенец («высокотехнологичная» кукла-марионетка, руководимая кукловодом) бодро, как ящерка, снует вверх-вниз по кулисе. И в прологе Карабос инсценировочно предсказывает укол, сон, поцелуй, выпуская Аврору и Лео на сцену в безликих масках, как на полотнах Магритта. Карабос будет мстить, ведь ее не поблагодарили за то, что она выкрала ребенка бездетным Королеве и Королю, типажно срисованному с Чайковского и Николая II.

Бал в день совершеннолетия Авроры происходит уже в 1911 году. Придворные с зонтиками в летне-фланелевых светлых костюмах эдвардианской эпохи безмятежно вальсируют, а молодежь с теннисными ракетками развлекается, не подозревая о грядущей столетней коме сна. Эротический дуэт-адажио Авроры и Лео на скамей-



- ▲ «Спящая красавица». Граф Сирень против Феи Карабос
- ◀ «Спящая красавица». Аврора и Лео
- ▶ Мария Пахес. «Утопия»

ке создан Боурном как лиричнейшая «песнь песней» тактильно-го обожания возлюбленных. И боль от укола шипами черной розы Карадока драматически звучит антитезой любви.

Аврора погружается в сон. Граф Сирень, убедившись в глубине чувств Лео, простым, незатейливым способом помогает Лео перекантоваться в палатке 100 лет в ожидании личного счастья, прокусывая садовнику сонную артерию и превращая его в вампира.

Пробуждение от поцелуя помещены в 2011 год с туристами-любителями старины и заросших замковых развалин. Есть у Боурна и сцена «Вчера» – ловкий кинематографический затакт, раскрывающий черные замыслы Карадока, которым (благодаря Графу Сирень, Садовнику и их компании) не суждено осуществиться.

А в светлом эпилоге Аврора и Лео счастливы (по ту сторону социума) со своим плодом любви – малышкой Дон (Зарей) – генетически селекционированным сверхчеловеком – полудевочкой-полувампиром с игривыми крылышками за спиной. А значит, продолжение следует.

Это всё лишь резюмированная сюжетная канва, без которой невозможен балетный очерк. Ядро же успеха и проявление таланта Боурна в первую очередь в том, что в музыке Чайковского по сути трагической, пронизанной черной меланхолией (даже в апофеозных моментах), услышал и авторски увидел суицидальную ипостась сиреневого цвета и вампирски-деструктивную, хищно-бурьянную разрастающуюся способность сиреневых кущей. Это идеально ложится на вампирскую концепцию спектакля.

Идти в балете от музыки – творческий девиз Боурна, его художественное кредо. Пластические высказывания хореографа по фразеологическому дыханию совпадают с ней абсолютно: нюансы музыки Чайковского становятся более слышимыми и зримыми в танцевальных акцентах хореографии Боурна. Хореограф свободен в перераспределении музыки партитуры по персонажам. Скажем, музыку танца Кота в сапогах и Белой кошечки он отдает Садовнику и ластящейся, соблазняющей его флиртующей гостье на «черно-красном» Карадок-пати. Адажио Авроры с четырьмя кавалерами на праздновании ее совершеннолетия Боурн остроумно заменяет дуэтом Авроры с Садовником, но сохраняет аксессуар-розы. А вот долгое повторяющееся музыкальное вступление к вариации Авроры Боурн разряжает с юмором: молодой аристократ пинает играющий граммофон, чтобы заедающая пластинка крутилась как по маслу.

Работы Боурна, крепко сбитые по режиссуре, привлекают широкий круг его почитателей, ибо находятся на гармоничном стыке золотого сечения в «божественной пропорции» между танцтеатром и зрелищно-красочным шоу. Отечественная публика любвеобильна, но к Боурну благосклонна особенно за оригинальность и открытую эмоциональность его сочинений, атмосферу, аутентичную легкой английской порочности, за музыкальность хореографического изложения. У Боурна нет пластических открытий (как в работах, например, Килиана или Эка). Во-первых, у него иной жанр. Во-вторых, его козырь – виртуозное владение возможностями современного танцтеатра, умением вписать нужный стиль в тот или иной эпизод, сделать танец главным или вспомогательно-развлекательным. В лексике спектакля представлены характерные приемы и техники contemporary dance с неизбежными падениями, перекрутами, пластикой корпуса, глиссадами, поддержками. Есть и ироничные цитаты из классики: агония гибнущего от клинка Карадока напоминает устрашающую пластику Ротбарта из «Лебединого озера», паника Авроры и ее окружения после укула черной розой буквально отсылают к сцене сумасшествия Жизели, а полет заснувшей Авроры в мир сомнамбул – к вознесению к облакам обескрыленной Сильфиды.



## Пламенеющая готика рук Марии Пахес

Чеховский фестиваль блистательно завершился дуэдно-вулканическим выступлением Марии Пахес. Авторитетный гуру фламенко и незаурядная артистка, имеющая яркую индивидуальность, неповторимый диалект танца и собственную нишу в этой дансатной сфере, она виртуозно использует свою труппу для большей свободы авторского высказывания. Спектакль «Утопия» – бенефисная сюита монологов Пахес, обрамленная традиционными для стиля фламенко проходными интермедиями «кордебалета». Меняя костюмы (от черных брюк до алого облегающего платья, которое артистка превращала в говорящие языки пламени) и образы, Пахес эффектно демонстрировала отшлифованные мастерством грани своего таланта. Аутентично владея техникой фламенко (от бисерности сапатеадо до кантиленой легкости управления «хвостом» платья, называемого бата-де-кола), Пахес ищет новые формы: она почти не использует кастаньет в программе, и страстные гибкие руки обретают заоблачную полетность в удлинённой устремленности их силуэта к художественному абсолюту.

Вот так Чеховский фестиваль-2013 закончился в шквале испанских страстей и бурных аплодисментов.

*Фото предоставлены пресс-службой Чеховского фестиваля*